



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

**. . . sich später mal als DDR-Bürger wiedersehen zu können : vom
ethnografischen zum historiografischen Modus in der dokumentarischen
Langzeitstudie DIE KINDER VON GOLZOW (1961–2007)**

Hartmann, Britta ; Petraitis, Marian

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110629408>

Other titles: „. . . sich später mal als DDR-Bürger wiedersehen zu können“: Vom ethnografischen zum historiografischen Modus in der dokumentarischen Langzeitstudie DIE KINDER VON GOLZOW (1961–2007)

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-199624>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Hartmann, Britta; Petraitis, Marian (2020). . . . sich später mal als DDR-Bürger wiedersehen zu können : vom ethnografischen zum historiografischen Modus in der dokumentarischen Langzeitstudie DIE KINDER VON GOLZOW (1961–2007). In: Orth, Dominik; Preusser, Heinz-Peter. Mauerschau - die DDR als Film : Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates. Berlin: De Gruyter, 273-296.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110629408>

Britta Hartmann und Marian Petraitis

„... sich später mal als DDR-Bürger wiedersehen zu können“: Vom ethnografischen zum historiografischen Modus in der dokumentarischen Langzeitstudie DIE KINDER VON GOLZOW (1961–2007)

Dokumentarische Langzeitprojekte erweisen sich mit Blick auf die Deutsche Demokratische Republik und auf das, was von ihr blieb, als einzigartige Zugänge. Speziell die Jahrzehnte und ganze Lebensläufe überspannende Chronik DIE KINDER VON GOLZOW (1961–2007) ist als ein Stück Alltagsgeschichte der DDR ein besonders ergiebiger Untersuchungsgegenstand: Ansetzend am Leben ‚ganz normaler Leute‘, begleitete Winfried Junges Filmprojekt die Erstklässler aus dem kleinen Dorf Golzow im Oderbruch, gelegen direkt an der polnischen Grenze und circa eine Autostunde entfernt von Berlin, von der Einschulung im Sommer 1961 bis in das Jahr 2007. In 46 Jahren und über ‚Mauerfall‘ und ‚Wiedervereinigung‘ hinweg entstehen 20 kürzere und lange Einzelfilme (seit 1992 in Co-Regie mit Barbara Junge, die zuvor zuständig für Montage und Archiv war). Sie ergeben zusammen eine Lauflänge von etwa 43 Stunden und machen DIE KINDER VON GOLZOW damit zum umfangreichsten dokumentarischen Langzeitprojekt der Filmgeschichte.¹

Es ist vor allem die Langzeitigkeit, die dem Projekt zu seinem dokumentarischen Wert verhilft und die Filmchronik für einen Blick auf (ost-)deutsche Geschichte so wesentlich macht: DIE KINDER VON GOLZOW lässt sich als filmisches Dokument über das Aufwachsen in der DDR lesen, bei dem sich privates und

¹ Etwas später, 1964, beginnen in England die Arbeiten an der ähnlich gelagerten SEVEN UP-Serie (seit dem zweiten Film aus dem Jahr 1970 kontinuierlich unter der Regie von Michael Apted), die die Geschichten ‚ihrer Kinder‘ in strikten Sieben-Jahres-Intervallen weiterschreibt (vgl. Bruzzi 2007). Anfang Juni 2019 hat der britische Fernsehsender ITV 63 UP ausgestrahlt. Der Untersuchungszeitraum von nunmehr 56 Jahren hat den der Golzow-Chronik überschritten. Die Gesamtlänge der Filme fällt aber weitaus geringer aus. Überblicksdarstellungen zur Genese und Entwicklung der Golzow-Chronik sind, neben Wolf 2004 und 2015: Kilborn 2009; 2010; Lori 2009; Uellenberg 2010; Häußner 2018. Vgl. außerdem Junge 1982; 1995; Byg 2000 und 2001; Alter 2002; Panse 2008; Fischer 2014, S. 163–204.

öffentliches Leben gleichermaßen offenbaren: zwei Sphären, die im sozialistischen Selbstverständnis der DDR ohnehin eng verbunden waren. Von Kindesbeinen bis ins Erwachsenenalter, vom Sandkasten unmittelbar vor der Einschulung, wo die Studie ihren Ausgangspunkt nimmt, über Jugendweihe und Ausbildung oder Studium in das Berufsleben hinein, bei der Gründung der eigenen Familien und darüber hinaus, waren die Filmemacher bemüht, bei den ‚Dingen des Lebens‘ dabei zu sein und die Einschätzungen, Vorstellungen, Zukunftsentwürfe ihrer ‚Untersuchungsobjekte‘ abzufragen und zu verzeichnen.

Nicht von ungefähr werden solche filmischen Versuchsanordnungen als Langzeitstudien über den Alltag bezeichnet, was sie in die Nähe wissenschaftlicher Langzeit-Untersuchungen aus Ethnografie, Soziologie, Entwicklungspsychologie oder Geschichtswissenschaft rückt und empirische Messbarkeit und Beweiskraft im Sinne der Konservierung und Wiedergabe von Vergangem suggeriert (vgl. von Keitz 2011): als könne eine dokumentarische Langzeitstudie das Leben der Gefilmten erfassen und dann zeigen, ‚wie es damals wirklich gewesen war‘, eine über die einzelnen Biografien hinausweisende Geschichte der DDR erzählen und damit zugleich als Gegenentwurf oder Korrektiv dienen zu populären Spielfilmen der Post-Wende-Zeit mit ihrem Hang zur ‚Ostalgie‘.

Langzeitstudien und ihr Zugang zur Geschichte

Der dokumentarische Wert der Filme liegt kaum in der getreulichen Wiedergabe des ansonsten Nicht-Fassbaren, im Sinne von audiovisuellen Beweisstücken, aus denen sich ein generelles Alltagsbild über das Leben in der DDR formen ließe. Langzeitprojekte wie *DIE KINDER VON GOLZOW*, so möchten wir es beschreiben, fungieren vielmehr als Dokumente ‚gelebter Geschichte‘, als Teil einer Erfahrungsgeschichte. Als vielschichtige ‚Lebensdauerpräparate‘ bewahren sie und vermitteln, was es heißt, eine Zeit miterlebt zu haben, die sich vor den Augen der Beteiligten mit der sogenannten ‚Wende‘ und der ‚Wiedervereinigung‘ in einen Teil deutscher Geschichte zu verwandeln beginnt. *DIE KINDER VON GOLZOW* zeugt denn auch nicht von einer allgemeingültigen, übergreifenden ‚Geschichte der DDR‘, sondern ermöglicht, gleichsam *bottom-up*, einen Zugang zur Geschichte ‚von unten‘ wie ‚von innen‘ (vgl. Petraitis 2016). Dem gesellschaftlichen und politischen Umbruch 1989/90 kommt dabei besondere Bedeutung zu, wie wir darlegen wollen.

Anstatt einen retrospektiven Blick von außen zu richten auf das, was war, gibt die jahrzehntelange Beobachtung und Begleitung, die regelmäßige Wiederkehr zum Ort Golzow und seinen Bewohnern, den Blick aus dem Inneren einer

Gesellschaft auf Geschichte frei, wie sie sich in den alltäglichen Lebenswelten der Golzower und im sich wandelnden Verhältnis zwischen Filmemacher und Protagonist*innen manifestiert.² Diese spezifische Perspektivierung von Langzeitfilmen führt, wie Richard Kilborn festhält, „weg von den institutionellen und personalisierten ‚Akteuren‘ der Geschichte hin zu jenen, in deren Leben sich Geschichtsprozesse einschreiben, die in der beobachtenden Begleitung eines Lebens als solche sichtbar werden können“ (Kilborn 2009, S. 235). Der Nachvollzug ‚gelebter Geschichte‘ wird maßgeblich befördert von der filmischen Methode der „revisitations“ (Kilborn 2010, S. 4), der stetigen ‚Wieder-Begegnung‘ mit den Menschen und der Konfrontation mit ihren Bildern und Aussagen in früheren Aufnahmen. Kilborn (ebd., S. 26) bezeichnet diese Struktur als „time shuttle“ und sieht in dieser Form der insistierenden Wiederholung und Wiederbegegnung mit der Vergangenheit das zentrale Charakteristikum und besondere Vermögen dokumentarischer Langzeitstudien. Die Wiederbegegnung folgt dabei der Suche nach Relevanz, nach den bestimmenden Momenten biografischer Entwicklung, den Höhepunkten des Lebens wie auch den biografischen Krisenmomenten und Umbrüchen. Stella Bruzzi spricht in ihrem Band über die SEVEN UP-Serie von diesen prägenden Momenten des Lebens als den „golden bits“ (Bruzzi 2007, S. 56), auf die hin das Material durchkämmt werde und zu denen die späteren Filme zurückkehren.

Über Rückkehr, Wiederholung, Konfrontation von einst und jetzt legt das Golzow-Projekt über die Jahre in vielen kleinen Momentaufnahmen, in Rück- und Ausblicken wertvolle Fragmente vom Leben, Erinnern, Hoffen (und Filmen) in und unter den Bedingungen der DDR offen. Es erzählt ‚von den Rändern der Geschichte‘ her (vgl. Petraitis 2016) von Auf- und Umbrüchen, von Neuanfängen, aber auch von Abbrüchen, von Stagnation und Resignation in fünf Jahrzehnten des Lebens in der DDR und in der Bundesrepublik.

Die Verschränkung der so entstehenden Alltagsbilder ermöglicht einen anderen Blick auf die DDR. Gleichzeitig schmiegen sie sich aus heutiger Perspektive an die Bilder einer ‚offiziellen‘ Geschichtsschreibung, die das Bilderreservoir unseres kollektiven Gedächtnisses von der Wendezeit prägen: die zu den Jahrestagen von ‚Mauerfall‘ und ‚Wiedervereinigung‘ beständig wiederholten Bilder von Trabi-Schlangen am geöffneten Grenzübergang Bornholmer Straße; Menschen, die sich glücklich und unter Tränen in den Armen liegen;

² In der Langzeitstudie kommt der Beziehung zwischen Filmemacher*innen und sozialen Akteur*innen besondere Bedeutung zu, wie Inga Selck (2016) in ihrem Artikel zu Bettina Brauns „Hansaring-Trilogie“ (2004–2011) darlegt.

Kohl, Brandt und Momper am 10. November 1989 vor dem Schöneberger Rathaus schief die Nationalhymne intonierend; Feiernde Silvester 1989 oben auf der Berliner Mauer.

Anfänge und ethnografischer Modus

Das Interesse an der Erforschung des Alltags mit den Mitteln des Films, mit dem Winfried Junge und sein Kameramann Hans Eberhard Leupold³ sich zu Beginn des Projekts den Kindern und ihrem Umfeld nähern, ähnelt den Methoden der Ethnografie.⁴ Statt der Beobachtung fremder Kulturen und ihrer Rituale fokussiert das Projekt mit den Golzower Kindern auf ‚den eigenen Stamm‘, zuweilen distanziert, zuweilen aus der Nähe, mal beobachtend und mal teilnehmend, mitunter die Filmsituation ausstellend und – seltener – sie reflektierend. Ziel ist, im (vermeintlich) Bekannten etwas wieder oder auch neu zu entdecken, wobei in der Mikroperspektive auf die Schulklasse eines Dorfes nahe der deutsch-polnischen Grenze (der ‚Friedensgrenze‘ im DDR-Sprachgebrauch) immer auch ein gesellschaftliches Makro mitgedacht wird, insofern die gewonnenen Erkenntnisse auf die sozialistische Gemeinschaft zu übertragen sind. Die Erstklässler des Jahres 1961 stehen, und dieser Umstand wird im Kommentar immer wieder betont, für weit mehr als ihr zunächst unspektakulär wirkendes Leben in einem kleinen Gemeinwesen: Vielmehr müssen sie, Jahrgang 1954/55 und damit Kinder der selbst noch jungen DDR, als lebendige Exempel für sozialistische Ideale herhalten. Anhand der Generation, die unmittelbar nach dem Mauerbau im August 1961 eingeschult wurde, sollte sinnfällig demonstriert werden, wie sich die Reifung zum sozialistischen Menschen vollzieht, nun, da mit der Abriegelung der DDR der staatspolitische Rahmen dafür geschaffen war.

Regisseur Karl Gass, ‚Vater der Idee‘ und Lehrer Junges, der als Assistent von Gass im DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme begann, bevor er

3 Leupold folgte 1962 auf Hans Dumke, der beim ersten Film die Kamera geführt hatte. Dumke verstarb im Jahr 1963.

4 Junge selbst stellt später, im Film DREHBUCH: DIE ZEITEN (1993), im Rückblick auf den ersten Golzow-Film WENN ICH ERST ZUR SCHULE GEH' ... (1961) und seinen Kurzfilm DER AFFENSCHRECK (DDR 1961), mit selbstironischem Tonfall die Nähe seines Ansatzes zur Ethnologie, genauer zur Affenbeobachtung her: „Kinder und Affen – so sagte man mir damals – das geht immer. Ich machte dann auch gleich noch einen Film über Affen. Für Kinder allerdings.“ (TC 0:24:12–0:24:22) TC: Zeitangaben nach der DVD: Absolut Medien 2010 (DIE KINDER VON GOLZOW. Alle Filme von 1961–2007, Gesamtausgabe auf 18 DVDs, hier DVD Nr. 5: DREHBUCH: DIE ZEITEN, 1. Teil).

mit ihm 1961 ins DEFA-Studio für Wochenschau- und Dokumentarfilme in Berlin wechselte, umriss die Zielsetzung des Golzow-Projekts:

Das wird das Portrait einer in einer sozialistischen Gesellschaft aufwachsenden Generation: Schule, Lehrer, Lehre, Studium, Beruf, Partnerwahl, Kinder, wieder Schule – Erfolge und Misserfolge, Umwelt und Probleme des Lebensstandards einbegriffen. (Gass 2004, S. 11 f.)⁵

Die Chronik richtet sich folglich prospektiv aus, auf die Zukunft des Sozialismus und der Menschen, die ihn tragen – so der Auftrag an die Filmemacher (und die Rechtfertigung, mit der die Filmarbeit über all die Jahre unter dem Dach und mit den Mitteln der DEFA und gegen manche Einwände fortgesetzt werden konnte). Der väterlich-freundliche Blick auf die Golzower Schulklassse versteht sich dabei auch als Beziehungsangebot an die Zuschauer. In den (fremden) Kindern lässt sich die eigene Kindheit wiederentdecken: der Schulalltag, die Spiele, die Wünsche, Träume, Vorstellungen, die man hatte, die Regeln, denen man gehorchen musste. Der Abgleich des Fremden mit dem Eigenen, Vertrauten, die implizite Aufforderung, sich in Beziehung zu setzen, ist eines der kommunikativen Angebote des Dokumentarfilms und macht seinen Reiz aus (vgl. Hartmann 2012, S. 172).

Nun ist DIE KINDER VON GOLZOW natürlich kein ethnografisches Filmprojekt im engeren Sinne, weil es sich nicht einfügt in eine weiterreichende Forschung, in der es methodisch reflektiert zum Instrument wird. Dennoch ist es aufschlussreich in Hinblick auf Überlegungen zum ethnografischen Modus in einem weiter gefassten Verständnis von Ethnografie, deren forschendes Interesse und beobachtend-registrierenden Ansatz die Filmreihe teilt (vgl. Keifenheim 1995; Ruby 2000). Mit dem ethnografischen Modus rückt nicht zuletzt auch das Verhältnis von Junge und seinen Protagonist*innen in den Fokus, um das es an späterer Stelle noch gehen soll.

Mit der ‚Wende‘ verändert sich die Chronik in dieser Hinsicht erkennbar: Der ethnografische Modus, der sich bereits in den 1980er Jahren durch die neu hinzugekommene Form der Porträtfilme – angefangen mit dem mehr als vierstündigen LEBENSLÄUFE – DIE GESCHICHTE DER KINDER VON GOLZOW IN EINZELNEN PORTRÄTS (1980), in den 1990ern dann fortgesetzt in acht biografischen Einzelstudien – zu wandeln begann, weicht mit dem Mauerfall einem primär *historiografischen* Modus, der den besonderen Zugang des Langzeitprojekts zu reflektieren beginnt.

5 Auch dieses soziologische Interesse verbindet DIE KINDER VON GOLZOW sowohl mit dem britischen SEVEN UP-Projekt wie mit der ähnlich gelagerten schwedischen Langzeitstudie über DIE KINDER VON JORDBRØ (BARNEN FRÅN JORDBRØ, Rainer Hartleb, Schweden 1972–2006). Alle drei Projekte beginnen in der Grundschulzeit und zielen auf die Untersuchung der soziodemografischen Bedingtheit von Bildungsbiografien.

Der Umbruch, der von den Golzowern wie von den Filmemachern als gesellschaftliche wie lebensgeschichtliche Krisensituation wahrgenommen wird, eröffnet letzteren zugleich eine neue Sicht auf die dokumentarische Arbeit: Mit dem Ende der DDR werden sie der einzigartigen Perspektive gewahr, welche die Langzeitstudie auf die deutsche Geschichte anbietet. Dieses Wissen um die eigene Bedeutung als Dokumentarist führt für Winfried Junge konsequenterweise, begünstigt durch den Wegfall der DEFA-Produktionsstrukturen und damit auch der Restriktionen, denen das Projekt unterworfen war (zugleich aber auch der gesicherten Arbeitsbedingungen durch Festanstellung bei der DEFA), zu einer sich und das Projekt befragenden, stärker selbstreflexiven Form (vgl. Richter 1993; Hecht 2000, S. 243). Davon zeugt der erste Film, der nach ‚Wende‘ und ‚Wiedervereinigung‘ und zum 30. Jahrestag der Chronik entsteht und sich mit dem sperrigen Titel **DREHBUCH: DIE ZEITEN. DREI JAHRZEHNTE MIT DEN KINDERN VON GOLZOW UND DER DEFA – EIN FILM ÜBER EINEN FILM** (D 1993) wie mit der schieren Laufzeit von vier Stunden und 44 Minuten, dargeboten in drei Teilen, als Meta-Film und Schlüsselwerk zu verstehen gibt.

Umbrüche und historiografischer Modus

In **DREHBUCH: DIE ZEITEN** wird über die genannten Veränderungen hinaus vor allem eine Reflexion über die historische Bedeutung der Chronik erkennbar. Die Protagonist*innen vor der Kamera werden von nun an dezidiert zu historischen Subjekten, zu Akteuren einer Geschichtsschreibung, die dazu angehalten sind, ihre eigenen Positionen angesichts der historischen Umwälzungen zu hinterfragen und in diesem und den folgenden Filmen direkt zu thematisieren.

Bereits die Eröffnungssequenz von **DREHBUCH: DIE ZEITEN** gibt einen Eindruck, was der historische Umbruch, das Ende der DDR, für das Projekt bedeutet. Der Film beginnt mit nächtlichen Bildern eines Feuerwerks, auf die sich die Stimme von Winfried Junge legt: „Dieser Film wird einen Kommentar haben. Ich weiß, das könnte ihn Sympathien kosten“, konstatiert er programmatisch und setzt damit den Ton des filmischen Unterfangens (TC 0:00:14–0:00:20). Der Film ist durchzogen von Junges räsonierender, reflektierender und wertender Off-Stimme, welche die bisherige Chronik kritisch hinterfragt und neu bewertet und sich insbesondere gegen den fremdbestimmten, manipulativen Kommentar aus DDR-Zeiten (zumeist von Sprechern der DEFA) zu positionieren versucht. Dabei hatte sich Junge über die Jahre, vor allem im (mitunter gezwungen wirkenden) Gespräch mit den Golzowern und mit verschiedengradiger Vehemenz, als strukturierende, zuweilen provozierende und oft auch als übergeordnete erzählerische, ideologisch aufgeladene Kraft in das Projekt eingeschrieben und sich als freundlich lenkende Autorität

auch im Leben der Kinder zur Geltung gebracht – eine stets spür- und hörbare Präsenz, die Nora M. Alter (vielleicht etwas zu wohlwollend) als „partisan commentary“ (Alter 2002, S. 201) auffasst. Junge spricht gelegentlich kritisch über seine Methoden – seine Kritik jedoch zielt in erster Linie auf die DDR- oder DEFA-Obrigkeit.

„Wie anfangen?“, fragt Junge im weiteren Verlauf der Eröffnungssequenz beinahe vorsichtig und gibt selbst die Antwort: „Vielleicht, womit Filme gerne enden, mit Feuerwerk. Feuerwerk ist Höhepunkt und Abschluss.“ (TC 0:00:14–0:00:33) Freudig ist sein Tonfall dabei kaum, der „Abschluss“ setzt die gedämpfte Note. Der Beginn erzählt dergestalt vom ersten Jahrestag der ‚Wiedervereinigung‘, der von einigen Golzower Kindern – inzwischen erwachsen und mit ihren Ehepartnern zu sehen – auf einem von der Filmproduktion organisierten Ausflug nach Hamburg begangen wird. Und er erzählt von Junge selbst: Der Filmemacher ordnet die Bilder in den zeitgeschichtlichen Kontext ein, stellt die Wiedervereinigung als scharfen Einschnitt, als buchstäbliche Wende für alle voran. Zum einen gilt dies natürlich für die Protagonist*innen, die nun in einem für sie fremden Land ein neues Leben beginnen, wie kurz darauf deutlich wird, als der Film sie als suchende Schlenderer inszeniert, das vorsichtige, ja schüchterne Erkundungsverhalten von ‚Ossis‘, wie Junge sie demonstrativ nennt, im Westen zeigt, im bunten Licht der Reeperbahn mit ihren blinkenden Spielautomaten, Sex-Shows und anderen neonbeleuchteten Attraktionen. Zum anderen für das Filmprojekt, das sich völlig neuen Gegebenheiten anpassen und an veränderten Alltagsrealitäten ausrichten muss. Und schließlich für Junge selbst, der seine eigene Position als Filmemacher, sein Verhältnis zum Projekt, seine Beziehung zu den Gefilmten, aber auch zu seinem bisherigen Arbeitgeber kritisch zu befragen beginnt: der DEFA, die von der Treuhandanstalt im Juli 1990 privatisiert und in der Folge zerschlagen wurde.⁶ Direkter als zuvor schreibt sich der Filmemacher selbst als historisches Subjekt ein in die Chronik. So verbindet er das Feuerwerk zur Feier der Wiedervereinigung mit eigenen Kindheitserinnerungen an die Bombardierung Berlins im Zweiten Weltkrieg: das Feuerwerk als Kriegsgewitter, wahrgenommen als aggressive Geste, als Triumph der Sieger der Geschichte. Dass Junge sich als unterlegen begreift und sich in dieser Enttäuschung eins wähnt mit seinen Adressaten, den Zuschauern aus der DDR, deren Ende hier gefeiert wird, verhehlt er jedenfalls nicht. Etwas später tritt er dann selbst in Erscheinung, als er sich im Sandkasten des Golzower Kindergartens, wo 1961 alles begann, der eigenen Kamera aussetzt (wir kommen darauf zurück).

⁶ Auswertung und Verleih des Filmbestands der DEFA gehen an die Progress Film Verleih GmbH über; im Januar 1999 wird die DEFA-Stiftung gegründet (vgl. Hecht 2000).

An das beobachtend-forschende Interesse schließt mit dem Mauerfall eine (selbst-)reflexive, auch performative Auseinandersetzung mit dem eigenen Projekt an. Der ethnografische Modus wird partiell abgelöst durch den historiografischen, der die Bedeutung der Chronik zu thematisieren beginnt, ebenso wie die der sozialen Akteur*innen, die als historische Subjekte daran teilhaben und sich dieser Rolle gleichfalls bewusst sind. *DREHBUCH: DIE ZEITEN* lässt sich so als eine filmische Zäsur verstehen; für die Chronik ist dieser Film Ende und Neubeginn gleichermaßen. Ein „Film über einen Film“, wie es im Titel heißt, aber auch über das ‚Geschichte-Schreiben‘ dort, wo Zeitgeschichte sich gerade jetzt ereignet, und dabei fragen, wie es eigentlich dazu kommen konnte, wie es war in der DDR und wie es nun ist und sein wird, in der neuen Bundesrepublik. Bevor wir auf die Wahrnehmung der ‚Wende‘ durch die am Film Beteiligten eingehen, die das Projekt von diesem Punkt an bestimmt, richten wir den Blick zurück und legen dar, wie die Chronik sich als Studie des Lebens in der DDR verstand und wie *DREHBUCH: DIE ZEITEN* sich zu diesem Auftrag verhält.

In neuem Licht – das Alltagsleben in der DDR

DIE KINDER VON GOLZOW wurde als aufwändiges Langzeitprojekt über viele Jahre hinweg von der DEFA finanziert. Als Produktionsstudio formte sie die unter ihrer Aufsicht entstehenden Filme mit, zentrierte als staatlich kontrollierte Institution den Produktionsprozess an einem Ort und stellte die Aufsicht über Filmstoffe und ihre Realisation sicher. Viele Filme entstanden hier als Auftragsarbeiten unter Aufsicht des Kultusministeriums, hatten Auflagen zu befolgen und waren Gegenstand der die Produktion begleitenden wie nachträglichen Zensur.⁷ Gleichzeitig begünstigten die Strukturen der DEFA durch die Festanstellung von Filmemachern und Technikern die Langzeitigkeit vieler Projekte und sorgten für eine gewisse Tradition solcher Filmreihen in der DDR.⁸

Aufgabe der dokumentarischen Arbeiten war vor allem in den frühen Jahren die Vermittlung der Ziele des Sozialismus. So sollten auch die Langzeitprojekte ihren Fokus auf exemplarische Ortschaften oder Musterbetriebe richten,

⁷ Zur Spannung zwischen künstlerischem Anspruch und politischem Auftrag innerhalb des DEFA-Dokumentarfilmstudios vgl. die Selbstauskünfte der Filmemacher*innen im Sammelband von Poss et al. 2012.

⁸ Neben der GOLZOW-Reihe entstanden der WITTSTOCK-Zyklus (1975–1997, Volker Koepp) über eine Gruppe von Arbeiterinnen in einem Textilkombinat und der MAXHÜTTE-Zyklus über eine junge Arbeiterin im Stahl- und Walzwerk Unterwellenborn (1986–1997, Joachim Tschirner); vgl. Wilke 2012.

die als Mikrokosmen für ihre Umsetzung standen und im Kleinen den Erfolg des großen Projekts unter Beweis zu stellen hatten. Der Einblick in das Arbeitsleben und den sozialistischen Alltag sollte durch betonte Wirklichkeitsnähe geprägt sein, also möglichst Ästhetisierung und Abstraktion vermeiden – so zumindest die offizielle Vorgabe, die jedoch flexibel ausgelegt werden konnte. DIE KINDER VON GOLZOW entstand 1961 als ein solches Prestigeprojekt, dessen Ziel eine umfassende Chronik über das Leben im sich entwickelnden Sozialismus war, der alle Bereiche durchdringt.

In der oben zitierten Ursprungsidee von Karl Gass ist die Langzeitigkeit als Vision mitgedacht: „Schule, Lehrer, Lehre, Studium, Beruf, Partnerwahl, Kinder, wieder Schule“, hieß es dort, womit ein Generationen übergreifender Zeithorizont abgesteckt ist: Bis die Kinder selbst Kinder haben, so lange sollte die Chronik mindestens fortgeführt werden. Die Erwartungen der kulturpolitischen Führung gingen wiederum über Gass' Konzept hinaus. Ihr Interesse war es, am Beispiel einer ‚goldenen‘, in Friedenszeiten heranwachsenden Generation den Erfolg des Sozialismus zu demonstrieren. Ein Vorhaben, das mit der Idee der Filmemacher, durch den Blick auf das Alltagsleben eine genaue Beobachtung der Verhältnisse zu ermöglichen, kollidieren musste und das Loblied auf den Sozialismus gefährdete. „Filmemachen in der DDR“, konstatiert Wilhelm Roth, „war immer ein Balanceakt zwischen staatlichem Anspruch und künstlerischer Intention“ (Roth 2000, 145). DIE KINDER VON GOLZOW zeugt von eben diesem Balanceakt: als ein Filmprojekt, das bis zum Ende der DDR im Spannungsfeld zwischen diesen Kräften stand und es implizit auch zu einem Dokument über Einflussnahme und Zensur, über Affirmation, aber auch Widerstand der Beteiligten ob der Einwirkung ‚von oben‘ macht.

Wertvoll in dieser Hinsicht ist die Chronik vor allem, weil sich in dem gewünschten ‚offiziellen‘ Bild hier und da Risse auftun (vgl. Alter 2002, 206), die den Blick auf eine dahinter verborgene Alltagsrealität der DDR ermöglichen, eine Realität, die etwa in den Bildern des DDR-Fernsehens unsichtbar blieb (vgl. Kilborn 2009, 236). Vorhanden sind diese Diskrepanzen schon in den ersten Filmen des Golzow-Projekts; sichtbar gemacht werden sie aber vor allem durch Revision und Neubewertung nach ‚Mauerfall‘ und Ende der DEFA.

Wiederholung, Revision, Reflexion

Ein Beispiel, in dem die Risse gerade aus heutiger Perspektive umso deutlicher hervortreten, bietet eine Passage aus dem vierten Film der Chronik WENN MAN VIERZEHN IST von 1969. Der Film begleitet die nunmehr achte Klasse bei Ausflügen

nach Weimar ins Goethe-Haus und zur Gedenkstätte des Konzentrationslagers Sachsenhausen in Oranienburg nahe Berlin. Ein Film, der anlässlich des 20. Jahrestags der DDR entstanden und damit schon in seiner Grundanordnung ideologisch aufgeladen ist, wie Junge in einem Interview lange nach der ‚Wende‘ zu bedenken gibt und den staatlichen Einfluss auf das Projekt im Allgemeinen und auf den Filmkommentar im Speziellen offenlegt: „Wenn das, was die Bilder zeigen, schon Sozialismus sei, wäre es gut, das auch zu sagen. Wenn nicht, kann man es im Text immer noch dazu erklären“ (Junge 2004, S. 44).

Der Auftrag ideologischer Vermittlung schlägt sich über den Ton deutlich nieder: Die Stimme (die hier nicht die von Junge ist, sondern die eines Sprechers) prägt und strukturiert die Bilder, dramatisierende Musik gibt die Emotionen vor, etwa durch dräuende Klänge während des Besuchs der Gedenkstätte. Die Klasse wiederum erscheint als Kollektiv, sie wird als staunende und aufmerksam zuhörende Gruppe inszeniert und fungiert – wenn die Schüler überhaupt etwas sagen dürfen – als Sprachrohr der Staatsdoktrin. Entsprechend unwohl scheint sich Bernd, eins der Kinder, zu fühlen, als er im Nachgang des Ausflugs auf die Frage Junges, warum er Offizier werden wolle, pflichtbewusst, aber sichtlich angespannt zu Protokoll gibt: „Na, noch ist ja nicht in der ganzen Welt Frieden und Sozialismus“ (TC 0:24:45–0:24:50).⁹ Was er danach werden wolle, wird er weiter gefragt. „Vielleicht Förster“, schiebt er mit zusammengepressten Lippen nach (TC 0:25:34–0:25:36). Hier ist es der Kontrast zwischen dem vorgetragenen Pflichtbewusstsein und der monotonen Stimme sowie dem ausweichenden Blick, dem offensichtlichen Unwohlsein ob der Vereinnahmung, der die Brüche im beabsichtigten ‚offiziellen‘ Bild andeutet. Vielsagend ist die Sequenz auch, weil sie die Deutungshoheit über deutsche Geschichte so offensiv vertritt. So konstatiert die Off-Stimme zum Besuch des Konzentrationslagers: „Erst mit den Jahren werden sie [die Kinder] ganz begreifen, worin Größe und Niedrigkeit des Menschen bestehen“ (TC 0:24:18–0:24:24). Eine Antwort oder Reflexion darüber, was damit gemeint sein könnte, überlässt der Film dann nur vordergründig den Kindern, wenn wiederum Bernd stellvertretend für alle im Off-Ton seine Eindrücke von der Gedenkstätte schildern darf. Denn über die Montage gibt der Film die historische Lehre vor, verbindet die kulturellen Errungenschaften, für die das Goethe-Haus steht, über den Schnitt mit den Gräueln der Nazizeit, um im Anschluss ikonische Bilder der heroischen sozialistischen Arbeiterschaft und schließlich eines Offiziers der NVA beim Spaziergang mit den Golzower Jungen zwischen Kornfeld und

⁹ TC: Zeitangaben nach der DVD: Absolut Medien 2010 (DIE KINDER VON GOLZOW. Alle Filme von 1961–2007, Gesamtausgabe auf 18 DVDs, hier DVD Nr. 1: WENN MAN VIERZEHN IST).

Kampfflugzeug folgen zu lassen. Der Ausflug der Schulklasse wird so zum Anlass für die ‚angemessene‘ Vermittlung deutscher Geschichte. Das durch die insistierende Montage konstruierte Geschichtsverständnis wird mittels des ideologisch aufgeladenen Kommentars fixiert und verstärkt; so konstatiert auch Junge im Rückblick auf WENN MAN VIERZEHN IST:

Und der Kommentar, der zu einem besseren Zweck gedacht war, aber seine kritische Funktion nicht wahrnehmen konnte oder wenigstens Problembewusstsein hätte erkennen lassen können, reduzierte sich bei seinen Verallgemeinerungen darauf, die echten wie die behaupteten Errungenschaften der verdämmernden Ära Ulbricht zum 20. Jahrestag der DDR schönzureden. (Junge 2004, S. 42)

Für den rekapitulierenden Meta-Film DREHBUCH: DIE ZEITEN kehrt Junge noch einmal zurück zum Material. DREHBUCH: DIE ZEITEN, aufgeteilt in Kapitel, führt die Passage zu den Aufnahmen von 1969 mit dem Zwischentitel „Die Vierzehnjährigen und Schwierigkeiten mit einem Text“ ein (TC 1:36:16) – Hinweis auf den Versuch einer kritischen Auseinandersetzung, aus dem auch Empathie für die Kinder von damals mitschwingt, die sich dem Druck ausgesetzt sahen, ‚das Richtige‘ (auf-)sagen zu müssen. Die Sequenz, eine Verknüpfung von bereits bekanntem, aber auch seinerzeit nicht verwendetem Filmmaterial, zeigt die angespannten Gesichter der Jugendlichen in der Schule, während ihrer Jugendweihe und beim Einstudieren der Nationalhymne („Auferstanden aus Ruinen ...“), die dann als Off-Ton über der Kranzniederlegung am Mahnmal des Konzentrationslagers ertönt. Dieses Material wird in der Montage mit Aufnahmen der Klasse vor dem Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar verwoben, bevor erneut der Besuch eines sozialistischen Industriebetriebs gezeigt wird, der bereits aus dem Film von 1969 bekannt ist. Frappierend, wie anders sich diese Sequenz vor dem Hintergrund des veränderten historischen Kontexts bewerten lässt, obwohl sie nach wie vor der Montagelogik von WENN MAN VIERZEHN IST verpflichtet ist. Denn anders als noch 1969 dient sie im Jahr 1992 nicht mehr der offensiven Konstruktion und Vermittlung deutscher Geschichte im Sinne des sozialistischen Staates. Nunmehr offenbart die filmische Wiederholung – in der Neumontage alten Materials mehr als 30 Jahre später – die Konstruktion; die Montage wird analytisch-aufdeckend genutzt. Entsprechend schließt Junge in einem neuen, ironischen Kommentar, den er nun selbst einspricht, die Sequenz – auf der Bildebene erst glückliche Feldarbeiter, sodann der emsig arbeitende Jürgen als Stellvertreter seiner ‚Klasse‘ bei der Metallbearbeitung: „Die Musik als Bindemittel nutzend und den Hammer nicht weniger schwingend als er, schob der Filmkommentar damals noch einiges nach“ (TC 1:38:46–1:38:55), um dann den Originalkommentar von 1969 folgen zu lassen – eine bemerkenswerte Wiederbegegnung mit dem Film, in der Junge seinem Werk kritisch-revisionistisch begegnet, die ideologische Indienstnahme seiner Aufnahmen aber

vor allem dem Originalkommentar von 1969 zuschreibt, den er als fremdbestimmt markiert. Die filmische Revision zielt entsprechend auf die ideologischen, aber auch identitätsstiftenden Grundfesten des sich auflösenden Staats ab, deren Wegfall für die Chronik, die Gefilmten und die Filmemacher eine Leerstelle hinterlässt. Und sie eröffnet gleichzeitig einen neuen Raum für Reflexion, dem sich der Film nun zuwendet: Wie weiter mit der neuen Identität als ‚Ostdeutsche‘ im ‚wiedervereinigten‘ Deutschland?

Historische und biografische Krisenerfahrung

Der dokumentarische Wert der Langzeitprojekte aus der DDR erweist sich, wir haben bereits darauf hingewiesen, erst so richtig mit der ‚Wende‘ und dem Ende des sozialistischen deutschen Staats als Schlüsselereignis und Krisenmoment deutscher Geschichte. Mit dem „grundsätzliche[n] Umbruch der gesamten gesellschaftlichen Lebensverhältnisse“ (Richter 1994, S. 20), der sich in die individuellen Biografien der Gefilmten wie der Filmemacher machtvoll einschreibt, erfuhr die Chronik der KINDER VON GOLZOW einen neuen Sinn und historische Bedeutung als Filmdokument einer tiefgreifenden Krisenerfahrung (vgl. Voss 1993, S. 13; Kilborn 2010, S. 159).¹⁰ Mit einem Mal stellt sich die Frage nach individueller wie kollektiver Identität, nach Richtung und Sinngebung des eigenen Lebens für alle Beteiligten vehement.

Der Zusammenbruch der DDR und der euphemistisch ‚Wiedervereinigung‘ bezeichnete Prozess des Übertritts des DDR-Gebiets in die Bundesrepublik Deutschland, in ein demokratisches Staatswesen und zugleich in ein kapitalistisches Wirtschaftssystem, bedeutete nicht allein Aufbruch in die erkämpfte ‚Freiheit‘, sondern auch Abschied von manch inneren Freiheiten, vor allem aber von den vormaligen Gewiss- und Sicherheiten: den Verlust der, so Junge, Identität als „wie man so sagte – gelernte DDR-Bürger“ (Junge/Junge 1993, S. 3). Konkret

10 Das gilt vergleichbar für Volker Koepps Filmreihe über DIE MÄDCHEN VON WITTSTOCK wie für Joachim Tschirners weniger bekannte Filme über die Maxhütte Unterwellenborn (vgl. Reinecke 1993; Rentemeister 2009; Petraitis 2016), die wie die GOLZOW-Chronik über das Ende der DDR hinaus weitergeführt werden konnten, weil Interesse der Filmförderung und Verleiher aufgrund ihrer Bedeutung als Dokumente des historischen Umbruchs bestand. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf eine Langzeitstudie, die erst nach der ‚Wende‘, im Jahr 1990 einsetzt und eine Familie aus Zschopau begleitet, die ihr ‚Konsum‘-Geschäft in die Marktwirtschaft führen will: In vier Filmen und über 20 Jahre hinweg zeichnet der Münchner Filmemacher Wolfgang Ettlich den Kampf der Schützes nach; der letzte Film, DIE SCHÜTZES – LEBEN NACH DER WENDE 1990–2010 (D 2011), fasst diesen Weg zusammen.

führte die Eingliederung der Ostbetriebe in den kapitalistischen Markt, vor allem aber ihre Abwicklung durch die Treuhandanstalt,¹¹ zu Massenarbeitslosigkeit in den neuen Bundesländern und in der Folge zum Verlust der Heimat – nicht allein im ideellen Sinne wie oben geschildert, sondern auch ganz buchstäblich, weil ein Exodus von Arbeitssuchenden in den Westen einsetzte und insbesondere die Jungen und Hochqualifizierten ihrer Heimat den Rücken kehrten.¹²

Aus heutiger Sicht, 30 Jahre danach, können wir daran teilhaben, wie die Golzower (stellvertretend für die Bürger der DDR) dieser Krise begegnet sind, wie sie sich den Herausforderungen gestellt oder sie trotzig abgewehrt haben, wie sie gestrauchelt sind, sich wieder aufgerappelt und weitergemacht haben. Ihre Nachwende-Biografien werden zu modellhaften Geschichten einer erfolgreichen oder gescheiterten Anpassungsleistung. Aus den heranwachsenden Modellbürgern des sozialistischen Staates zu Beginn der Langzeitstudie werden nunmehr Beispiele sich mehr oder weniger erfolgreich neuorientierender Bundesbürger.

Grundsätzlich wären dokumentarische Langzeitstudien zu befragen: Was sind die Parameter erfolgreicher, ge- oder auch missglückter biografischer Verläufe? Welche Maßstäbe werden angelegt? Wer spricht hier das Urteil? Beziehen die Akteure selbst ihr Leben auf soziale Zusammenhänge, übernehmen die Filmemacher diese Aufgabe, oder ist dies dem Zuschauer überantwortet? Sind es tatsächlich „die Zeiten“, die das Drehbuch schreiben, wie es in diesem Falle der Filmtitel vorgibt, oder wird die Erzählung des ‚Lebens der Anderen‘ nicht bestimmten sozialen wie narrativen Mustern und dramaturgischen Anforderungen unterworfen (vgl. Rothwell 2016)? Diese Fragen nach den Deutungsrahmen und der Deutungshoheit seien hier nur aufgeworfen. Wir wollen unsere Überlegungen mit der etwas enger gestellten Frage weiterführen, wie die Krisenerfahrung des gesellschaftlichen Umbruchs in DREHBUCH: DIE ZEITEN zum Ausdruck gebracht wird, wie sich dadurch nicht allein der Modus des Films verändert, sondern auch die Beziehungen zwischen den Akteuren vor und hinter der Kamera.

Nach den Ereignissen in Leipzig und Berlin, die mit dem Fall der Mauer keinen reformierten sozialistischen Staat, sondern das Ende der DDR absehbar werden ließen, und nachdem er seine, wie er ehrlich einräumt, resignative Blockade zu überwinden vermochte, indem er sich an die „Chronistenpflicht“ (Junge/Junge/Richter 1993, S. 7) gemahnte, suchte Junge mit seinem Filmteam die Golzower auf, in einigen Fällen wissend, in anderen wohl eher unterstellend, dass sie sich ihm und der Kamera mitteilen wollten (vgl. ebd.).

11 Die historische Aufarbeitung der Entscheidungen der Treuhandanstalt beginnt gerade erst; vgl. Böick 2018.

12 Einen Einblick in diese Prozesse liefern z. B. Engler/Hensel 2019. Ostdeutschland wurde, in der Sprache der Soziologie, zu einer „Teil- und Übergangsgesellschaft“ (Kollmorgen 2005).

Direkt nach dem oben erwähnten Auftakt des Films mit dem Feuerwerk im Hamburger Hafen und im Anschluss an den langen Rolltitel, der die Geschichte des Projekts für das Westpublikum erklärt (und die ‚Kinder‘ erstmals mit Vor- und Nachnamen und damit als erwachsene Menschen und Akteur*innen ihres Lebens vorstellt), geht DREHBUCH: DIE ZEITEN zurück und setzt neu ein mit der Zeit unmittelbar nach Öffnung der Grenze. Die Montage fügt Szenen zusammen, in denen Junge die Golzower im Gespräch um ihre Einschätzung der Lage und ihre Erwartungen für die Zukunft bittet. Die Sequenz sei hier etwas ausführlicher geschildert, weil sie den Grundstein legt für das Interesse der Chronik am Weg der Golzower von diesem Punkt an und ihn zugleich als historische und biografische Zäsur markiert.

Den Anfang macht Winfried, Ingenieur für Informationstechnik und Kampfgruppenkommandeur seines Betriebs, mit dem Junge den ersten Besuch ‚drüben‘ re-inszeniert, weil er ihn seinerzeit verpasst hat (wie bereits früher manches, bei dem er gerne dabei gewesen wäre). Kurz nach Grenzöffnung erfordert das noch eine Personenkontrolle an eilig aufgestellten Grenzhäuschen und einen Stempel auf dem Besuchsdokument.

Außer Winfried war in dieser Stunde noch der Außenminister der Vereinigten Staaten von Amerika am Schauplatz von Geschichte. Und wäre es nicht so aufhaltsam gewesen, Winfrieds Grenzgang zu filmen, hätte unser Mann den anderen noch zu sehen bekommen. Golzow grüßt den Rest der Welt. (TC 0:07:45–0:08:05)

Solcherart gerahmt von Junges ironisch-süffisantem Kommentar, mit dem er die ‚kleine‘ Geschichte mit der ‚großen‘ zu verschränken weiß und den Film als Geschichtsdokument ausweist, erfolgt Winfrieds Einschätzung vor dem Hintergrund der Mauer. Der DDR räumt er zu diesem Zeitpunkt nurmehr bedingt eine Zukunft ein.

Es folgt eine längere Sequenz mit zehn weiteren Golzowern, die Junge auf dem Arbeitsplatz oder, so sie bereits arbeitslos geworden sind, daheim besucht. Unterschnitten sind die Szenen mit Schwarzweißbildern aus der Schulzeit, welche die zeitliche Dimension der Chronik anzeigen und die Kinder von damals in Erinnerung rufen. In der Zusammenschau ergibt sich ein breites Spektrum an Haltungen und Emotionen zwischen Zukunftsangst und vorsichtigem Optimismus, zwischen Enttäuschung und Genugtuung, Lethargie und Befreiung; aber auch eine generelle Staats- und Politikverdrossenheit und die Selbstwahrnehmung als Opfer unabänderlicher Machtverhältnisse wird offenbar. So reagiert etwa Jochen auf die Frage nach ersten Westbesuchen abwehrend, die Gier nach dem Begrüßungsgeld erscheint ihm unwürdig: „Da haste den DDR-Bürger zum Viech werden sehen“ (TC 0:10:00–0:10:04).

Besonders hart hat die Zeitenwende Gudrun getroffen. Das Filmteam muss die gelernte Köchin, studierte Staatswissenschaftlerin, Parteigenossin

und Bürgermeisterin der kleinen Gemeinde Genschmar im Oderbruch zu Hause aufsuchen. Sie hat ihre Stellung verloren, steht vor den Trümmern ihrer Existenz; von den Anfeindungen im Dorf spricht sie nur andeutungsweise. Gudrun zeigt sich „sehr enttäuscht“ über den Lauf der Ereignisse: „An irgendwas glauben kann ich nicht mehr“ (TC 0:12:16–0:12:19). Der Blick richtet sich auf ‚die da oben‘, welche ‚die da unten‘ verraten hätten. Dagegen zeigt sich Bernhard, Chemiefacharbeiter in Schwedt, der Zukunft zugewandt. Im Kreis der Kolleg*innen geht er mit der DDR hart ins Gericht und formuliert den Anspruch an sich selbst, die Kinder „auf Selbständigkeit“ zu erziehen, „dass sie selbstkritisch lernen, Sachen einzuschätzen“ (TC 0:15:53–0:15:58). Die Landmaschinen-schlossler Bernhard und Eckhard fürchten um ihren Arbeitsplatz bei der LPG, die Angst vor der Auflösung der Genossenschaft lastet auf ihnen: „Solange wir noch Arbeit haben ... , aber wenn ditte erst der Fall is‘, dass wir arbeitslos werden, na denn jute Fuhre“ (TC 0:13:48–0:13:56).

Auch die Bauzeichnerin Elke ahnt den Verlust des Arbeitsplatzes. Als alleinerziehende Mutter sind ihre Chancen schlechter als in der DDR. Dass sie alleinstehend ist, begreift sie als ihr Problem und nicht als das eines Kollektivs oder der Gesellschaft – ihre erste Lektion in freier Marktwirtschaft hat sie schnell gelernt.

Wenn die Filmemacher die Golzower für diese Interviews bevorzugt am Arbeitsplatz und in ihren Kollektiven aufsuchen, dann liegt in dieser Betonung der Arbeit und der Kollektivität als Grundmodell der sozialistischen Gesellschaft das Wissen um ihr Ende. Im Kapitalismus, dafür steht die Szene mit Elke als vielsagender Abschluss, muss jede*r für sich allein kämpfen.

In einer späteren Szene, die Währungsunion ist inzwischen vollzogen, besucht das Filmteam Jürgen bei der Gemüseernte: ein wiederkehrendes Motiv bereits in früheren Filmen. Zeigte sich Junge sonst besorgt ob der zusätzlichen Arbeit nach der Lohnarbeit im Baukollektiv und Jürgen stolz auf seine Leistung und erfreut über den zusätzlichen Verdienst, so entgleist diese Situation nun in einem verzweifelten Wutausbruch darüber, dass die Nachbarn dem holländischen Turbogemüse im Supermarkt den Vorzug vor seinen Gurken und Tomaten geben. Auch Margit Voss verweist auf diese eindrückliche Szene, als Jürgen „seine Enttäuschung über eine Ernte, die keiner mehr wollte, in die Kamera hineingeschrien hat“ (Voss 1993, S. 16). Ungebremst offenbart sich in dieser Situation nicht allein dessen Wut auf das neue System und auf jede Form von Politik, sondern auch eine neue Offenheit, mit der er sagt, was er zu sagen hat und nun auch darf. Der Ausbruch verstört, weil er nicht in das vertraute Bild des wortkargen, kontrollierten Mannes passt; er verblüfft aber auch deshalb, weil Jürgen die Kamera nunmehr selbstbewusst nutzt, um seine Ansichten zu äußern. Diese neue Direktheit und emotionale Unverstelltheit einiger Golzower zeichnen

die Filme nach dem Umbruch ebenso aus wie das Schweigen, die Resignation, auch die emotionale Abkühlung und Abwehr bei anderen. Auch hier tun sich Risse auf.

„Ästhetik des Vertrauens“

Junge hat seinen dokumentarischen Ansatz wiederholt als „Ästhetik des Vertrauens“ (Junge 1995) bezeichnet; man kann dies auch beschreiben als ethische Selbstverpflichtung und (unausgesprochene) kommunikative Vereinbarung unter Partnern im dokumentarfilmischen Prozess.¹³ Ohne eine solche Vertrauensbasis ist eine Zusammenarbeit, zumal von solcher Dauer, nicht denkbar, will der Filmemacher nicht den Ausstieg Einzelner und damit die Erosion des Projekts insgesamt riskieren (vgl. Panse 2008, S. 77–79).¹⁴

Im Falle der Chronik dürften die Gefilmten gewusst haben, dass sie Junge grundsätzlich vertrauen können, dass er sie schützen und von der Veröffentlichung von kritischen Aussagen absehen werde, die ihnen zum Nachteil gereichen könnten; dass er nicht etwa beabsichtige, ihre Lebensgeschichte der Kritik der Zuschauer auszuliefern (auch wenn sich manche Kinder zurückgesetzt gefühlt haben und Junge nicht verhindern konnte, dass Missgunst gegenüber den vermeintlich begünstigten ‚DEFA-Stars‘ im Dorf aufkam). Desungeachtet wirken ihre Äußerungen vor der Kamera immer kontrolliert, und man sieht ihnen an, wie unbehaglich sie sich fühlen, auch (oder gerade) wenn Junge vorgibt, sie quasi privat zu besuchen (anders als die Frauen aus Wittstock bei Volker Koepp, die weitaus forscher auftreten, vgl. Reinecke 1993; Petraitis 2016).

In Junges Arbeiten ist die Sympathie für sein Gegenüber stets spürbar, aber auch, dass eben nicht alles gesagt werden konnte trotz der über die Jahre gewachsenen Vertrautheit. Mit zunehmendem Alter dürfte den Heranwachsenden bewusst gewesen sein, dass sie auch als Vehikel einer Staatsideologie dienen sollen, worauf einige mit Verweigerung und beredtem Schweigen reagiert haben. Aufgrund dieser verordneten ideologischen Rolle wird ihnen wie ihrem Chronisten nach der Wende mit Misstrauen begegnet oder doch zumindest eine Stellungnahme erwartet.

¹³ Vgl. den Themenschwerpunkt „Dokumentarische Ethik“ in *Montage AV* 25 (2016), Heft 1, insbesondere die Beiträge Selck 2016 und Sanders 2016.

¹⁴ Tatsächlich ist gerade das passiert: So hat sich Petra als Zwanzigjährige geweigert, sich weiter filmen zu lassen. Auch Ilona löste sich noch zu DDR-Zeiten vom Projekt, Elke wollte sich nach der Wende erst einmal nicht mehr filmen lassen, Jochen stieg 1998 aus.

Die Beziehung zwischen Filmern und Gefilmten und die Form und Dynamik ihrer Gespräche verändern sich auch, weil Winfried Junge in DREHBUCH: DIE ZEITEN selbst häufiger vor die Kamera tritt und damit das Gefälle kommunikativer Macht zu mildern sucht. Mit dem Hinweis auf den Verlust auch seines Arbeitsplatzes bei der DEFA reiht er sich ein in ihre Probleme und teilt offen ihre Enttäuschung, Verunsicherung und Sorgen um die Zukunft (vgl. Kilborn 2010, S. 161).¹⁵ Unter diesem Eindruck geteilter Erfahrungen wandelt sich das Verhältnis: „Da ist etwas zwischen Filmemacher und Porträtierten entstanden, was nicht so leicht zu definieren ist: Eine verschworene Gemeinschaft vielleicht“, beschreibt es Voss (1993, S. 17). Mit einigen kommt es zu einem Schulterchluss: eine Behauptung von DDR-Identität gegen die Mächte von außen, die diese zu entwerten drohen. Wenn Junge von „Ossis“ spricht, dann formt er trotzig eine Gruppenidentität mit dieser den ‚(Besser-)Wessis‘ entwendeten abschätzigen Etikettierung. Man könnte behaupten: Mit dem Untergang der DDR formt sich eine neue vereinigende DDR-Identität über die zuvor bestehenden politischen, regionalen und (sub-)kulturellen Binnendifferenzierungen hinweg. Beschreiben lässt sich Junges Umgang mit ‚seinen Golzowern‘ auch als Strategie, Nähe herzustellen zum ehemaligen Kollektiv der Schulklassen und um neu zu schenkendes Vertrauen zu werben: Trat Junge in früheren Filmen, bedingt auch durch den Altersunterschied und seinen mitunter aufdringlichen Fragegestus, wie ein ‚Onkel aus der Stadt‘ auf, dann wird er mit zunehmendem Alter der Akteure, vor allem aber mit der Auflösung der DDR zu ‚einem von ihnen‘.

Die Solidarisierung innerhalb der Gruppe setzt dem Dokumentaristen Grenzen, wo die „Chronistenpflicht“ ein Weiterfragen geboten hätte, und führt zu einem Schweigekartell. Junges Fragen gerieren sich weniger insistierend, politisch Heikles bleibt ausgespart oder wird umschifft, wie eine Szene vom Juli 1991 exemplarisch zeigen kann, die einen Ausflug Jochens mit der Familie nach Berlin einfängt.

Nachdem eine klammernde Montage Stationen aus Jochens Leben versammelt, darunter Aufnahmen aus seiner Dienstzeit als sehr junger Grenzsoldat – Jochen referiert wenig engagiert und stockend vor anderen Jungsoldaten die Geschichte eines Genossen, der sein Leben heldisch für andere hingegeben hat –, wird von diesen Schwarzweiß-Aufnahmen von 1975 zu Jochen in Farbe und im

¹⁵ Silke Panse weist darauf hin, dass Junge den für DREHBUCH: DIE ZEITEN gewählten reflexiven Zugang mit dem ursprünglichen Konzept der Chronik ausbalancieren muss, damit sich seine Person und die Auseinandersetzung mit dem Projekt, die ja einen wichtigen Erzählstrang bildet, nicht vor das Porträt der Gruppe und die Biografien der Golzower schieben. Der Film fängt das Leben der Gruppe und die Beziehung zwischen Filmemacher und Gefilmten als einen Teil davon ein (vgl. Panse 2008, S. 80).

Hier und Heute geschnitten: Im Sonnenschein vor dem Berliner Reichstagsgebäude stehend, erinnert er sich an den holprigen Auftritt, zu dem er vom „Politoffizier“ genötigt wurde. Der wollte sich die Chance, die Filmaufnahmen für propagandistische Zwecke zu nutzen, wohl nicht entgehen lassen. Während die Kamera zunächst eher beiläufig die Kreuze zum Gedenken an die Maueropfer einfängt, steuern Junges Fragen aus dem Off vorsichtig auf das Thema Schießbefehl am „antifaschistischen Schutzwall“ zu, am „Kanten“, wie Jochen den Slang unter den Soldaten erinnert (TC 0:38:12–0:38:22). Er selbst habe nie von der Schusswaffe Gebrauch machen müssen, behauptet er in jovialem Ton gegenüber der Kamera, verwehrt sich aber vehement („finde ich absoluten Mist“) gegen die Strafverfolgung von Grenzsoldaten, die auf Flüchtende geschossen haben. Mit den Worten: „Auf die Kleinen wird es jetzt abgewälzt“, während „die Großen“ nicht belangt würden, bedient er sich eines ähnlichen Opfer-Narrativs wie zuvor Gudrun (TC 0:38:45–0:39:10). Die Montage begegnet dieser Haltung mit Bildern von Menschen, unter ihnen auch Jochen, die auf den Kreuzen die Namen der Mauertoten lesen, und konstruiert damit ein Gegengewicht, eine offene Frage. „Er musste also nie schießen“, beschließt Junges Kommentar die Sequenz, und weiter: „Ich glaube dir, Jochen. Aber du hättest ja wohl gemusst, wenn ... und hättest du dann ... ? Ich war nicht Soldat, brauchte es nicht zu werden. Darf nicht urteilen über Konflikte deiner Generation in schwieriger Zeit“, schneidet er dann den angesprochenen Konflikt ab (TC 0:39:11–0:39:28). Die im Raum schwebende Frage schützt Jochen, aber auch den Filmemacher, der Nachdenklichkeit demonstrieren kann, ohne Jochens Biografie zu beschädigen. Die „Ästhetik des Vertrauens“ steht der selbst verordneten Reflexion entgegen.

Ähnlich zurückhaltend geht Junge mit sich selbst ins Gericht: Wohl legt er in dieser „unterhaltsamen Werkstattbetrachtung“ (Junge/Junge 1993) über den Werdegang der Chronik die Schwierigkeiten offen, mit denen er und sein Team vor Ort und bei der DEFA zu kämpfen hatten. Er weist hin auf Versuche der Einfluss- oder Indienstnahme und die zähneknirschend eingegangenen Kompromisse – nimmt dabei aber sich und seine Rolle in dem Projekt, das verschiedenen Herren gehorchen musste, weitgehend aus der historisch-kritischen Untersuchung aus.¹⁶ Junge geht es hier um künstlerische Selbstbehauptung und um Rettung

16 Man mag hier zu anderen Bewertungen kommen. Heidemarie Hecht sieht gerade Junge als Gegenbeispiel zur fehlenden Selbstkritik vieler DEFA-Regisseure und ihre Einnahme der Opferrolle: „Die große Ausnahme: Winfried Junge und sein Kameramann Hans-Eberhard Leupold. In ihrem bisher gewaltigsten Golzow-Film DREHBUCH: DIE ZEITEN [...] ziehen sie nicht nur Bilanz in Golzow. Sie verstecken ihren Orden nicht und reden nicht von ihrer Akte. Eine sympathische Geste, eine Größe, die beiden nicht leicht gefallen ist“ (2000, S. 243).

der eigenen Rolle in der Geschichte. Auch die Suche der historischen Subjekte nach ihrer Position in einer neuen Erzählung deutscher Geschichte macht die Chronik zu einem historischen Dokument.

Zurück in den Sandkasten

Zum 30. Jahrestag der Chronik, am 28. August 1991, kehrt Junge zurück zum Sandkasten des Kindergartens, wo im Sommer 1961 alles begann – eine Schlüsselszene relativ zu Beginn von DREHBUCH: DIE ZEITEN (Abb. 14.1). Sie etabliert Interesse, Form und Tonlage des Films. Eine neue Generation von Golzower Kindern ist hier ins Spiel vertieft, ein Ball mit dem Aufdruck „DDR“ rollt wie von ungefähr ins Bild, und der Filmemacher entdeckt Ähnlichkeiten zu ‚seinen‘ Kindern, die er hier zum ersten Mal getroffen hatte.



Abb. 14.1: Der Filmemacher am Sandkasten: „Schwierigkeiten mit Gesicht und Gesäß“.

Die Szene ist Signal des ‚Zurück auf Anfang‘ und Beginn der kritischen Rückschau auf das eigene Werk: „Für diesen Film zieht es mich wieder an den Tatort

zurück und vor die Kamera. Ich weiß, ich werde nun gefilmt. Eine verabredete Beobachtung. Schwierigkeiten mit Gesicht und Gesäß“ (TC 0:24:43–0:24:57), fasst Junges Kommentar mit entwaffnender Ehrlichkeit seine Unbehaglichkeit angesichts seines Vorhabens, nunmehr Zeugnis abzulegen über das, was er seit 30 Jahren in Golzow macht. Er stellt nicht allein den dokumentarischen Ansatz wie nebenher provokativ zur Diskussion („verabredete Beobachtung“, ein Reizwort), sondern eröffnet den kritischen Einblick in die Produktionsgeschichte, der DREHBUCH: DIE ZEITEN durchzieht. Die Rückkehr in den Sandkasten betont aber vor allem den Kreislauf des Lebens im Sinne der Gass'schen Ursprungs-idee: „Schule [. . .], wieder Schule“. Die Alternationsmontage der Einschulung von Jürgen im Jahr 1961 und seines Sohnes Matthias, die Junge 1985 gefilmt hatte, erschließt der Kommentar mit „Film ist immer Gegenwart. Diese Gegenwart ist längst auch Vergangenheit“ (TC 0:28:44–0:28:50). Er greift mit diesen poetischen Worten die Klangfarbe der von einer wehmütigen Oboe getragenen Filmmusik auf, welche den Film insgesamt prägt: Kommentar und Musik sorgen für einen melancholischen Grundton angesichts des unaufhaltsamen Verfließens der Zeit. In einer Besprechung zum Erscheinen der DVD-Edition der Golzow-Filme liest sich das so: „Man muss der Vergänglichkeit ganz tief in den Schlund blicken, dabei erschrocken zuschauen, wie sie Zeit schluckt, Lebenszeit einfach aufisst“ (Hünniger 2010).¹⁷

Der Sandkasten wird zugleich zum Symbol eines Identitätsverlustes und empfundener Abwertung: Aus den Bürgern der DDR sind mit dem Einigungsvertrag Bundesbürger geworden, Identitätspolitik qua Gesetz. Von nun an werden sie adressiert als ‚Bürger der ehemaligen DDR‘, als ‚Ostdeutsche‘ oder einfach als ‚Ossis‘, deren Ausbildung und Zeugnisse nicht immer anerkannt werden und die nochmals die Schulbank drücken müssen, um sich auf einem hochkompetitiven Arbeitsmarkt zurechtzufinden. Ihre Biografien werden einer Revision unterzogen, von anderen mit anderen Maßstäben neu bewertet. Auch viele der Golzower trifft das Filmteam später wieder auf Arbeitsämtern, bei Fortbildungen, Nachschulungen und ABM-Maßnahmen. Die Chronik lässt uns teilhaben an ihren Versuchen, den Kopf oben zu behalten, sie vermittelt einen Eindruck, wie es sich anfühlen mag, wenn die große Geschichte machtvoll in die eigene Lebensgeschichte eindringt und sie auf den Prüfstand stellt.

¹⁷ An diesem Universalismus-Anspruch hat Barton Byg (2001) Kritik geübt: Die Betonung des Allgemein-Menschlichen mutet ihm ähnlich ideologisch an wie der humanistische Appell der berühmten „Family of Man“-Fotoausstellung, die Edward Steichen 1951 für das *Museum of Modern Art* kuratiert hatte und die, so Byg, kulturelle, politische und ökonomische Bedingtheiten vergleichbar einebne.

Mit „Katastrophenglück“ umreißt Heinz Klunker (1993, S. 26) die Grenzöffnung im Jahr 1989 und die Ereignisse danach, und tatsächlich fasst dieses Oxy-moron die ungeheure Ambivalenz, mit der ‚Mauerfall‘ und ‚Wende‘ erlebt und erfahren wurden. Mit Blick auf DREHBUCH: DIE ZEITEN schreibt er weiter:

Die DDR versank im Orkus der Geschichte, aber die in der DDR lebten, können sich von ihrer Lebensgeschichte nicht einfach dispensieren. [...] Die Golzow-Chronik wäre dazu angetan, die innere Vereinigung einsichtig zu befördern. Es könnte sein, daß sie in der neuen Lage für den westlichen, alten Teil der Bundesrepublik wichtiger wird, als sie für den östlichen, neuen, als er noch DDR hieß, je war. (Ebd.)

30 Jahre nach dem Mauerfall möchte man dieser Einschätzung umso mehr beipflichten. Der Abstand zu den historischen Ereignissen vergrößert nicht allein den Wert der Chronik als Geschichte vom Aufwachsen in der DDR und des gesellschaftlichen Umbruchs als ‚Geschichte von unten‘ und ‚von innen‘. Ihr Wert liegt in der Vermittlung dieser Erfahrung und dem empathischen Nachvollzug. Den Zuschauer*innen aus den ‚alten‘ Bundesländern kann die Geschichte der KINDER VON GOLZOW helfen, die Menschen aus den ‚neuen‘ zu verstehen (vgl. Wunnicke 2017), in deren Biografien sich das Aufwachsen in der DDR nachdrücklich und nicht ausradierbar eingeschrieben hat.

Filmverzeichnis

DER AFFENSCHRECK (DDR 1961), Regie und Drehbuch: Winfried Junge.

DREHBUCH: DIE ZEITEN. DREI JAHRZEHNTE MIT DEN KINDERN VON GOLZOW UND DER DEFA – EIN FILM ÜBER EINEN FILM (D 1993), Regie: Winfried Junge und Barbara Junge, Mitarbeit: Hans-Eberhard Leupold, Uwe Kant.

DIE SCHÜTZES – LEBEN NACH DER WENDE 1990–2010 (D 2011), Regie und Drehbuch (Konzept): Wolfgang Ettlich.

WENN ICH ERST ZUR SCHULE GEH’ ... (DDR 1961), Regie und Drehbuch (Konzept): Winfried Junge.

WENN MAN VIERZEHN IST (DDR 1969), Regie: Winfried Junge, Drehbuch (Konzept): Winfried Junge und Hans-Eberhard Leupold.

Literaturverzeichnis

Alter, Nora M. (2002): *Projecting History. German Nonfiction Cinema 1967–2000*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Böick, Marcus (2018): *Die Treuhand. Idee – Praxis – Erfahrung 1990–1994*. Göttingen: Wallstein.

Bruzzi, Stella (2007): *Seven Up*. London: BFI.

- Byg, Barton (2000): „Die Kinder von Golzow‘ und die Porträtphotographie“. In: Gebhard Moldenhauer/Peter Zimmermann (Hg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz: UVK Medien, S. 361–379.
- Byg, Barton (2001): „GDR-Up: The Ideology of Universality in Long Term Documentary“. In: *New German Critique*, Heft 82, S. 126–144 („East German Film“).
- Engler, Wolfgang/Hensel, Jana (2019): *Wer wir sind. Die Erfahrung, ostdeutsch zu sein*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Fischer, Sylvia (2014): *Dass Hämmer und Herzen synchron erschallen: Erkundungen zu Heimat in Literatur und Film der DDR der 50er und 60er Jahre*. Oxford [u. a.]: Lang.
- Gass, Karl (2004): „Nach einer Idee von . . . “. In: Dieter Wolf (Hg.): *Lebensläufe. Die Kinder von Golzow: Bilder, Dokumente, Erinnerungen zur ältesten der Filmgeschichte*. Marburg: Schüren, S. 11–16.
- Hartmann, Britta (2012): „Ethnografie und Archiv des Alltags: 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN“. In: *Montage AV* (21), Heft 1, S. 163–180.
- Häußer, Ulrike (2018): *Golzow Forever. Eine Untersuchung der Langzeitdokumentation DIE KINDER VON GOLZOW*. Berlin: Panama.
- Hecht, Heidemarie (2000): „Der letzte Akt. 1989 bis 1992“. In: Günter Jordan/Ralf Schenk (Red.): *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92 [1996]*. 2. Aufl. Hg. vom Filmmuseum Potsdam. Berlin: Jovis, S. 235–269.
- Hünniger, Andrea Hanna (2010): „70 Kilometer Film. DIE KINDER VON GOLZOW von Winfried Junge auf DVD“. In: *Die Zeit* vom 26.08.2010. <https://bit.ly/37kNaEk>, letzter Zugriff: 30.09.2019.
- Junge, Barbara/Junge, Winfried (1993): „Ideenskizze zu einer unterhaltsamen Werkstattbetrachtung in Filmsachen GOLZOW“ [Auszüge]. In: 23. *Internationales Forum des Jungen Films Berlin 1993* (Forumsblatt Nr. 2: DREHBUCH: DIE ZEITEN), S. 2 f.
- Junge, Barbara et al. (1993): „Es macht uns froh, daß wir nichts weiter sind als Chronisten dieser Golzower“. Gespräch mit Barbara und Winfried Junge“. In: 23. *Internationales Forum des Jungen Films. Berlin 1993* (Forumsblatt Nr. 2: DREHBUCH: DIE ZEITEN), S. 7–10.
- Junge, Winfried (1982): „Die Geschichte der KINDER VON GOLZOW“. In: Hermann Herlinghaus (Hg.): *Dokumentaristen der Welt in den Kämpfen unserer Zeit: Selbstzeugnisse aus zwei Jahrzehnten (1960–1981)*. Berlin: Henschel, S. 459–466.
- Junge, Winfried (1995): „Ästhetik des Vertrauens“. In: Peter Zimmermann (Hg.): *Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung*. Konstanz: UVK Medien/Ölschlager, S. 133–145.
- Junge, Winfried (2004): „Ein Lebens- und Werkstattbericht. Gespräch mit Ralf Schenk“. In: Dieter Wolf (Hg.): *Lebensläufe. Die Kinder von Golzow: Bilder, Dokumente, Erinnerungen zur ältesten Langzeitbeobachtung der Filmgeschichte*. Marburg: Schüren, S. 17–181.
- Keifenheim, Barbara (1995): „Auf der Suche nach dem ethnologischen Film. Versuch einer Standortbestimmung“. In: Edmund Ballhaus/Beate Engelbrecht (Hg.): *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Reimers, S. 47–60.
- von Keitz, Ursula (2011): „Langzeitstudie“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://bit.ly/340v9Jf>, letzter Zugriff: 05.02.2019.
- Kilborn, Richard (2009): „Neue Zeiten, alte Zeiten. Winfried und Barbara Junges DIE KINDER VON GOLZOW und die Langzeitdokumentation als Erinnerungschronik“. In: Tobias Ebbrecht et al. (Hg.): *DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg: Schüren, S. 235–252.

- Kilborn, Richard (2010): *Taking the Long View: A Study of Longitudinal Documentary*. Manchester/New York, NY: Manchester University Press.
- Klunker, Heinz (1993): „Ein Jegliches hat seine Zeit. Die Chronik der KINDER VON GOLZOW“. In: Deutsches Historisches Museum (Hg.): *Magazin* (3), Heft 8, S. 19–26 („Lebensläufe“; auch online unter: <https://bit.ly/2OmJ8CO>, letzter Zugriff: 30.09.2019).
- Kollmorgen, Raj (2005): *Ostdeutschland: Beobachtungen einer Übergangs- und Teilgesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lori, René (2009): *Dokumentieren ohne Unterlass. Ostdeutsche Film- und Lebensgeschichte in Winfried Junges DIE KINDER VON GOLZOW*. Darmstadt: Büchner.
- Moldenhauer, Gebhard/Zimmermann, Peter (Hg.) (2000): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz: UVK.
- Panse, Silke (2008): „Collective Subjectivity in THE CHILDREN OF GOLZOW vs. Alienation in ‚Western‘ Interview Documentary“. In: Thomas Austin/Wilma de Jong (Hg.): *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Maidenhead/New York, NY: McGraw Hill/Open University Press, S. 67–81.
- Petratis, Marian (2016): „„Am Rande der Geschichte, wie man so sagt‘ – Fragmente aus dem wiedervereinigten Deutschland in den Langzeitdokumentarfilmen NEUES IN WITTSTOCK, Katrins Hütte und STAU – JETZT GEHT’S LOS“. In: *Montage AV* (25), Heft 2, S. 23–36.
- Poss, Ingrid et al. (Hg.) (2012): *Das Prinzip Neugier. DEFA-Dokumentarfilmer erzählen*. Berlin: Neues Leben.
- Reinecke, Stefan (1993): „Die Geschichte eines Lächelns. Die Wittstock-Filme von Volker Koepp“. In: Deutsches Historisches Museum (Hg.): *Magazin* (3), Heft 8, S. 3–10 („Lebensläufe“; auch online unter: <https://bit.ly/2s0cdwx>, letzter Zugriff: 30.09.2019).
- Rentemeister, Elke (2009): „Edith, Elsbeth und Renate: Mit Wittstock ist kein Staat zu machen. Vom Aufbau, Umbau und der Erinnerung an ein Selbstbild“. In: Tobias Ebbrecht et al. (Hg.): *DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg: Schüren, S. 253–271.
- Richter, Erika (Red.) (1993): „DREHBUCH: DIE ZEITEN“. In: 23. *Internationales Forum des jungen Films Berlin* (= Forumsblatt Nr. 2).
- Richter, Erika (1994): „Persönliche und Zeitgeschichte: Neue Dokumentarfilme von Lothar Warneke, Petra Tschörtner und Barbara und Winfried Junge“. In: *Film und Fernsehen*, Heft 3, S. 19–21.
- Roth, Wilhelm (2000): „Porträtfilm und Langzeitbeobachtung als Geschichte des Alltagslebens in der BRD und der DDR“. In: Moldenhauer, Gebhard/Zimmermann, Peter (Hg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz: UVK Medien, S. 143–158.
- Rothwell, Jerry (2016): „Filmemacher und ihre Protagonisten“ [engl. 2008]. In: *Montage AV* (25), Heft 1, S. 63–71.
- Ruby, Jay (2000): *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago, IL/London: University of Chicago Press.
- Sanders, Willemien (2016): „Einwilligung, Preisgabe und Selbstdarstellung dokumentarischer Personen“. In: *Montage AV* (25), Heft 1, S. 89–104.
- Selck, Inga (2016): „„Das nenn’ ich Dreistigkeit“. Konflikte im Verhältnis von sozialen Akteuren vor und hinter der Kamera: Bettina Brauns HANSARING-TRIOLOGIE“. In: *Montage AV* (25), Heft 1, S. 73–88.
- Uellenberg, Manuela (2010): *Fenster zur Wirklichkeit. Eine Studie zur filmischen Langzeitbeobachtung DIE KINDER VON GOLZOW*. Münster [u. a.]: Lit.

- Voss, Margit (1993): „Drehort Golzow. Auf den Spuren einer Chronik. In: Deutsches Historisches Museum (Hg.): *Magazin* (3), Heft 8, S. 12–17 („Lebensläufe“; auch online unter <https://bit.ly/2CYPUCx>, letzter Zugriff: 30.09.2019).
- Wilke, Marie (2012): „Zeit und Raum. Die Langzeitbeobachtungen der ‚Babelsberger Schule des Dokumentarfilms‘“. In: Klaus Stanjek in Kooperation mit der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ (Hg.): *Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 117–161.
- Wolf, Dieter (Hg.) (2004): *Lebensläufe – DIE KINDER VON GOLZOW. Bilder – Dokumente – Erinnerungen zur ältesten Langzeitbeobachtung der Filmgeschichte von Barbara und Winfried Junge*. Marburg: Schüren.
- Wolf, Dieter (Hg.) (2015): *Und wenn sie nicht gestorben sind . . . : DIE Kinder von GOLZOW – Das Ende einer Langzeitbeobachtung 1961–2007*. Marburg: Schüren.
- Wunnicke, Christoph (2017): „‚Anmut sparet nicht noch Mühe‘. Wie die KINDER VON GOLZOW helfen, Angela Merkel zu verstehen“. In: *Gerbergasse* (4), Heft 85, S. 3–7.